

CONFERENCIAS DADAS EN EL CENTRO DE INTERCAMBIO  
INTELLECTUAL GERMANO-ESPAÑOL

---

XXXII

LA ESCULTURA CASTELLANA  
EN LA ÉPOCA DEL RENACIMIENTO  
Y DE LA CONTRARREFORMA

CONFERENCIA PRONUNCIADA  
EL DÍA 31 DE OCTUBRE DE 1930

POR EL

Prof. Dr. GEORG WEISE  
de la Universidad de Tübingen.



MADRID  
1931

G-F- 2729

El «Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español», abierto a todas las orientaciones que puedan aportar algo nuevo al vasto campo científico, se honra publicando las Conferencias en él pronunciadas.

En estas conferencias, como verá el que leyere, resplandece el criterio propio de las distinguidas personalidades intelectuales que a esta modesta cátedra nos trajeron su elocuencia y su saber.

A todos los disertantes nuestro cordial y efusivo testimonio de gratitud.

La Conferencia aquí publicada se imprime en la misma forma en que fué pronunciada, el día 31 de Octubre de 1930. En vez de citar en ella notas científicas precisas, yo remito a mi obra *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* («Escultura española de siete siglos»), y muy especialmente al tomo doble III, que contiene una más exacta investigación del barroquismo temprano en las escuelas de Castilla la Vieja. Los resultados que aparecen en dichos tomos se dan aquí en forma compilada.—Con ocasión de dar a la imprenta esta conferencia, es para mí vivo deseo el dar las gracias más cordiales al Dr. José Gavira, culto colaborador del «Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español», por su amable auxilio prestado en la preparación y redacción de la conferencia e ideal colaboración ofrecida con todo desinterés.

#### SEÑORAS Y SEÑORES:

Asistimos en estos momentos, no solamente en los países de Europa, sino también en el Nuevo Mundo, a un movimiento de interés universal por todo lo que se refiere a la Historia del Arte español. Las razones son fácilmente comprensibles. Mientras que durante mucho tiempo en el extranjero se conocieron únicamente los grandes pintores que tuvo España en la época más brillante de su Historia, se empieza ahora a comprender que son mucho más estrechas las relaciones que reúnen el Arte español al desarrollo general de la Historia del Arte. No solamente de una manera pasiva, a modo de recipiente de influencias e ideas que vinieron de fuera, ha participado España en el movimiento general de las corrientes artísticas. Casi de más importancia me parece ser el papel activo que desempeñó España en varios momentos de su historia, dando elementos genuinos que influyeron en el desarrollo general. Las investigaciones de un Kingsley Porter, en cuanto se refieren al arte románico, se han ocupado de problemas de esa índole. Mucho menos

estudiada ha sido hasta ahora la importancia mundial que tuvo España en el momento más esplendoroso de su historia, en aquella época de la Contrarreforma en la cual supo reunir la hegemonía política y cultural con la inspiración de las nuevas ideas religiosas que tan profunda huella han dejado en el catolicismo de los tiempos modernos. Si vemos en el barroquismo de los siglos XVI y XVII la reacción contra el espíritu pagano del Renacimiento y la expresión más genuina de las nuevas inspiraciones religiosas, no podemos prescindir de España en cuanto se trate de averiguar la evolución de esas ideas y su manifestación en el dominio del Arte. La contribución de España a la formación del arte barroco y a las ideas que le inspiran: tal es el problema que en primer lugar me ha preocupado en mis investigaciones y que quisiera ilustrar esta noche en pocas palabras. Tratándose de expansión hispánica por el mundo, tendrá por ello justificación el afán con el cual también los extranjeros acuden para colaborar en problemas de significación tan alta.

En libros de más o menos competencia que tratan de asuntos españoles encontramos con bastante frecuencia la idea de que España no ha conocido el Renacimiento, y suelen atribuirse a esa falta graves consecuencias para el desarrollo ulterior de la historia de la Península. Expuesta de esa manera, indudablemente es falsa la tesis. Sin mencionar la contribución española a la vida científica y literaria del Renacimiento, basta recorrer pueblos e iglesias de este país para enterarse de la cantidad considerable en que se encuentran edificios, ornamentos, sillerías, sepulcros y retablos del más puro carácter renacentista y de un valor artístico incontestable. Bastan esas impresiones para darse cuenta del entusiasmo general con que se han acogido por aquí las nuevas formas e ideas, que a principios del XVI vinieron de Italia. Una cosa, sin embargo, hay de evidente: en ningún otro país, ni tan temprano ni con tanto empuje, se ha producido, una vez recibidas las nuevas formas, la reacción de las tradiciones artísticas arraigadas en el ambiente nacional. Sirva de ejemplo en el terreno de la ornamentación el estilo plateresco, que adapta los nuevos elementos decorativos a los antiguos principios del arte mudéjar, sustituyendo el relieve plástico por

una tendencia a la difusión de los adornos en un solo plano. Todavía más vehemente y más castiza se manifiesta la reacción en el dominio de la escultura y de la pintura, oponiéndose al sentimiento religioso con su afán de expresión sincera y fuerte al paganismo del Renacimiento y a su culto de la forma y de la belleza. Entre los pintores que siguen esta corriente podemos referirnos a un Pedro Campana, Juan de Juanes o Morales, que, procediendo de varias escuelas italianas, llegan cada vez más a manifestar el barroquismo indígena y esa preocupación de expresión del sentimiento religioso. Superó a todos ellos el Greco, alcanzando con su arte magistral y su luminarismo primoroso la expresión más sublime del misticismo extático de la España de entonces y ocupando, por la formación de los conceptos y por sus tendencias pictóricas, uno de los primeros lugares en la evolución del arte barroco en general. Se han emitido varias hipótesis y se ha aludido a la lejana patria cretense del artista y su tradición bizantina para explicar el carácter especial del arte del Greco. Me parece, y mi conferencia de esta noche ha de demostrarlo, que la explicación puede buscarse mucho más cerca. Nacido hacia el año 1547, no llegó el Greco a España antes de 1577 o 1578. Ya hacía entonces medio siglo que en la escultura española, con maestros como Berruguete, Juan de Valmaseda y todos los que habrán de ocuparnos en esta conferencia, se manifestaron de una manera muy señalada las mismas tendencias de barroquismo y de un expresivismo más o menos acentuado. Mientras la Pintura estaba casi siempre en relaciones estrechas con las escuelas de otras naciones, la escultura, y sobre todo la ejecutada en madera estofada, ha sido en España en todos los tiempos lo que hay de más castizo y el arte que refleja mejor lo íntimo del alma española y de su sentimiento religioso. Si queremos apreciar en toda su importancia esa reacción de la tradición indígena contra las tendencias paganas del Renacimiento, y si deseamos averiguar la aportación de España al movimiento general del Arte de la Contrarreforma, hemós, en primer lugar, de dirigir nuestra atención hacia la escultura de los principios del siglo XVI y observar allí la formación de las nuevas ideas.

La influencia gótico-flamenca que prevalecía tanto en la escultura como en la pintura hasta los últimos tiempos del siglo XV y que representan, sobre todo, los maestros de la escuela de Burgos,

como Gil de Siloe, Diego de la Cruz, los Colonia y otros muchos, es reemplazada, a partir del siglo XVI, por la difusión del Renacimiento italiano. Para las provincias del Norte, el centro más activo y de mayor importancia se forma en Burgos con el taller que abrió *Felipe Vigarni*. En el año 1498, Vigarni, nacido en Borgoña, contrató el primero de los hermosísimos relieves del trasaltar de la Catedral burgalesa, la primera y más pura manifestación del arte renacentista y del nuevo estilo italiano en todas las provincias del Norte. Vigarni se fija en Burgos y domina con su taller la escultura de los primeros decenios del siglo XVI. Bastante considerable es el número de sus obras, atestiguadas por documentos, y que permiten agregar otras que hasta ahora permanecieron desconocidas. Casi en ninguna de ellas el artista se mantiene a la altura de la primera y más bella manifestación de su talento. Al compás de una producción de carácter menos personal y más de serie, se denota un recrudescimiento de formas angulosas y secas, debidas al goticismo. En primer lugar, puede citarse la sillería de coro de la Catedral burgalesa como muestra más característica de estas tendencias. Si no supiésemos por documentos bien probados que es obra de Vigarni y que él mismo tuvo que tomar parte importante en su ejecución, quizá no nos atreveríamos a atribuirle al mismo escultor que se nos presentó con tan acentuado carácter renacentista en los maravillosos relieves del trasaltar de la Catedral de Burgos. Vigarni, en estos dos primeros decenios de su residencia en Burgos, se aleja cada vez más de sus principios renacentistas. A no ser por su estancia en Granada hacia 1520 y por la llegada a Burgos de Diego de Siloe, se hubiera perdido en la mediocridad de una producción adocenada y siempre menos inspirada por el Renacimiento. Los años que siguen al de 1520 marcan un nuevo período en su obra. Ya los relieves de los retablos de la Capilla Real en Granada que hizo Vigarni durante una corta estancia allá en la capital del último reino moro, denotan un contacto más íntimo con influencias acrecentadas de pura tradición italiana. De mayor importancia aún se comprobó el influjo que viniendo de Italia despertó Diego de Siloe después de su llegada a Burgos. Introduce este artista, cuya actividad como escultor, al menos durante el tiempo de su residencia en Burgos, debe de ser más importante de lo que hasta ahora solía suponerse, introduce, repito, el conoci-

miento de un grado mucho más adelantado de arte renacentista. El influjo que se le debía se hace reconocible en éste tercer decenio casi en todas las obras que se encuentran en Burgos. Sobre todo con el estilo de Vigarni no existe diferencia. Vigarni, con la flexibilidad que le caracteriza en todas sus producciones, se amolda por completo al estilo de Siloe, de tal manera, que casi no existe diferencia alguna. Más importante para nuestro asunto es el hecho de que el mismo Vigarni en estos años del tercer decenio acepta también los primeros vagidos del barroquismo. El retablo de la Descensión de Nuestra Señora, trabajado para la Catedral de Toledo y terminado en el año de 1527 (Lámina 2), denota, con el influjo de Diego de Siloe, al mismo tiempo el nuevo afán de formas y expresión más agitadas. Vigarni, que en todo se distingue menos por la originalidad de su temperamento artístico, en este último período de su actividad escultórica acusa una vez más una transformación fundamental de estilo. Siempre sigue más a las tendencias generales que a la manifestación de un carácter personal bien definido. Lo demuestra también su última y quizá mejor conocida obra: los relieves que en colaboración con Berruguete hizo para la sillería de coro de la Catedral de Toledo. El barroquismo que existía en el ambiente se hace palpable de una manera más o menos exterior en los pliegues movidos del ropaje y en otros detalles más. No alcanzan esas figuras de Profetas a la grandiosa originalidad artística y a la inspiración tan vehemente de las que les oponía Berruguete en la misma sillería.

Más por su influjo como iniciador de una nueva fase del Renacimiento que por sus obras mismas, *Diego de Siloe* tiene su lugar señalado en la escuela de Burgos y en la historia de la escultura castellana en general. Tratándose sobre todo aquí de seguir el desarrollo de las tendencias barrocas y permaneciendo él en todas sus obras más renacentista, podemos prescindir de hablar con más detención de sus trabajos. La producción de serie como prevalecía en el taller de Vigarni y la importancia del influjo de Siloe hacen en muchos casos casi imposible la atribución concreta de las obras escultóricas que se hicieron en Burgos en esta década. Debe de aplicarse este axioma sobre todo a unas creaciones de valor trascendental, las cuales, no obstante noticias documentales, no pueden atribuirse a ninguno de los maestros conocidos. Se explica, según



mi parecer, por esa inseguridad el poco interés que hasta ahora ha encontrado en su parte escultórica la obra cumbre de toda la escuela de Burgos, el primorosísimo *retablo de la Capilla de los Condestables*, que en su parte escultórica ya estaba terminado en el año 1526. Ni en Vigarni ni en Siloe se puede pensar como autores de obra de tal índole. Debe de atribuirse este retablo a un escultor desgraciadamente desconocido de nombre y que trabajaría bajo las órdenes de Vigarni y de Siloe. No solamente por su originalidad y fuerza artística este retablo supera a todo lo que se ha hecho en Burgos por la misma época: desempeña papel importantísimo en la evolución de la escultura castellana como manifestación más acentuada y una de las más tempranas de las tendencias de barroquismo. Acordémonos que en el año 1526 ya estaba terminado en su parte escultórica, y fijémonos al mismo tiempo cómo por lo agitado de su inspiración y su realismo intenso saca ventaja a todo lo que se ha hecho en el taller de Vigarni. Como escultor de individualidad bien definida, a este mismo maestro ya le encontramos antes de trabajar para la Capilla burgalesa. Se denota el mismo estilo y temperamento artístico en el retablo, igualmente encargado por la poderosa familia de los Condestables, que se conserva en la Capilla de éstos en el Monasterio de Santa Clara, en Medina de Pomar (Lámina 4). Supongo que también este maestro tiene que ser contado entre los que en Italia misma se han enterado de las nuevas ideas del Renacimiento. Lo comprueba sobre todo la primera obra que creo puede atribuírsele después de vuelto a España, otra creación para la misma familia de los Condestables de Castilla, la magnífica portada del Convento de Casalarreina, en la Rioja, obra tan señalada por su italianismo y por su inspiración renacentista. Pertenece este maestro anónimo a los que han estudiado el nuevo arte del Renacimiento en el país de su origen, en Italia misma. En adición a pórticos y retablos creo que podemos atribuir a este escultor de tanto mérito varias imágenes, que son de lo más fino que yo he podido encontrar en mis correrías por las provincias del Norte.

Ha dejado huella profunda este escultor anónimo en la escuela de Burgos, sobre todo en las décadas después de desaparecidos los grandes maestros Vigarni y Siloe. Se denota su influjo en casi todas las creaciones que han salido de los talleres de la metrópoli de Cas-



tilla la Vieja durante el segundo cuarto del siglo XVI. Participa Burgos, después de desaparecidos los grandes maestros, nada más que de una manera secundaria al movimiento del barroquismo, reflejándose la corriente general en la parte escultórica de sepulcros y otras obras de carácter más o menos adocenado, pero faltando creaciones y maestros de primer orden. Reemplaza a Burgos como centro más importante del Norte, Valladolid después del segundo cuarto del mencionado siglo. Antes de que surgieran allí los grandes maestros del barroquismo tuvo su papel importante también la vecina ciudad de Palencia, cuya actividad en el dominio artístico no ha sido uno de los menos importantes.

Ya a fines del siglo XV, en la época en la cual prevalecieron todavía las influencias flamencas y septentrionales, se hace notar en Palencia una escuela genuina de carácter bien acentuado. Mientras que en Burgos, con los talleres de los Colonia, Gil de Siloe y otros, domina la corriente flamenca más pura, se encuentran en Palencia y sus alrededores obras muy típicas que, no obstante los elementos nórdicos en su factura, se muestran españolizadas en su inspiración y expresivismo realista. En mayor grado que hasta ahora se ha hecho, había de ponerse en relieve también en esta época del gótico postrero el elemento indígena, que sirve de enlace entre la Edad Media y el barroquismo del XVI. También en Palencia se introduce el Renacimiento primero en su forma puramente italiana sin huellas de ninguna reacción nacional. Se encuentra representada esta corriente por un escultor anónimo, cuyo estilo acusa la dependencia más estricta del taller de Vigarni y que nos ha dejado el retablo del Sagrario de la Catedral palentina (Lámina 1) y otras obras íntimamente relacionadas con él. Lo mismo como en las obras del primer período de Vigarni, se caracteriza el estilo por su idealismo y por la tranquilidad suave de la emoción. Al lado de este maestro anónimo y de su arte puramente renacentista encontramos hacia el año 1520 a uno de los escultores más prominentes del barroquismo y de más originalidad en sus manifestaciones artísticas. Me refiero a *Juan de Valmaseda* y a su famoso Calvario que sirve de remate al altar mayor de la Catedral de Palencia. Menos que en la obra de los artistas de Burgos, se hace sentir en el estilo de Valmaseda el elemento italiano. Procediendo directamente de las tradiciones góticas, Valmaseda, cuya obra más temprana me parece

ser esos fragmentos de un retablo que se conservan en León, este artista se convierte al barroquismo más acentuado y de carácter francamente indígena. El Calvario citado, fechado por el año de 1519, siempre tendrá significación de una de las etapas más importantes en la elaboración del barroquismo castellano. Ya algunos años antes de volver Berruguete a España y de establecer él su taller en Valladolid, se presenta en este Calvario el barroquismo con todos sus rasgos característicos y en una obra de grandísima originalidad artística y fuerza de expresión. Unos años más tarde, hacia mediados del tercer decenio, se efectúa el contacto de Valmaseda con Diego de Siloe y los maestros de la escuela de Burgos. Recibe Valmaseda inspiración más fuerte de idealismo renacentista, pero también en la obra que con más claridad señala las nuevas aspiraciones, en el retablo palentino de la Capilla de San Ildefonso, conserva los rasgos típicos de su goticismo (Lámina 3). Bastante grande es el número de los retablos e imágenes que en el último tomo de mi obra sobre la escultura española he podido atribuir a Valmaseda y a su prolongada actividad en Palencia. Dado el carácter especial de su estilo, quizá en ningún otro artista es tan fácil la tarea de tales atribuciones. El interés que nos ofrece la obra de Valmaseda en su conjunto consiste, para repetirlo otra vez, en esa continuación inmediata que le conduce de las tradiciones góticas a la reacción más enérgica contra la recepción puramente exterior del Renacimiento. Más temprano y con más energía que en ningún otro maestro se manifiesta en sus obras el enlace con las antiguas tradiciones de realismo y de expresivismo religioso. Tendríamos derecho a llamar a Valmaseda el más castizo y más original entre los escultores de la primera época del Renacimiento.

Antes de abandonar Palencia tenemos que ocuparnos de otro maestro más, que al menos en la primera época de su actividad artística pertenece a la escuela de dicha ciudad. Se trata de *Francisco Giralte*, que en su primera época, antes de marcharse a Madrid, tenía taller en Palencia y se señaló sobre todo por el retablo hecho para la Capilla del Doctor Corral en la Magdalena de Valladolid (Lámina 5). Se sabe por documentos que estuvo por algunos años en colaboración con Berruguete y además que adquirió su educación artística permaneciendo una temporada en Italia. Prescindiendo de otras obras que se le pueden atribuir basta el retablo citado

para caracterizar su manera escultórica. No cabe duda el influjo italiano. En cambio, sería un agravio si, fundándonos exclusivamente en el hecho de su colaboración efímera con Berruguete, consideráramos a Giralte como a uno de tantos discípulos o secuaces de dicho maestro. Precisamente comparado con Berruguete, se nota en Giralte, a pesar de los rasgos comunes de barroquismo, una originalidad completamente diferente de estilo. En vez de los cuerpos delgados y ascéticos de Berruguete, nos ofrece figuras macizas y fornidas y rostros de factura muy suya. Ha de contarse a Giralte entre los escultores de originalidad más definida y de más importancia en la evolución del barroquismo. Con el año 1550 se cambia el terreno de su actividad artística. La obra más esplendorosa de Giralte, y que inicia el segundo período de su vida, está en Madrid, es decir, el retablo de la Capilla del Obispo (Parroquia de San Andrés), que sobre todo en sus estatuas de Evangelistas y Profetas demuestra el afán de expresión y movimiento atormentado, típico en el barroquismo.

En todos los sitios donde se desarrolla la historia de la recepción del Renacimiento y de su adaptación a las tendencias nacionales, siempre encontramos las mismas etapas. Prevalece al principio, por los dos primeros decenios del siglo XVI, un estilo renacentista puro y sereno, sin mezcla de tendencias barrocas y sin afán de inspiración movida y de expresivismo acentuado. Luego, después de los años mil quinientos veintitantos, se despierta la reacción, conduciendo al barroquismo de inspiración indígena. En Valladolid precede a la llegada de Berruguete, como obra de estilo renacentista puro e incondicional, la célebre sillería de coro de San Benito, hoy conservada en el Museo de dicha capital, y hasta ahora tal vez demasiado poco estudiada en sus primorosos relieves y otras partes de escultura. Al mismo maestro, que se llamaba Guillén de Olanda, y a su arte renacentista mezclado con algunas reminiscencias de goticismo septentrional, le encontramos más tarde en Calahorra, donde hizo la sillería de la Catedral.

Diferencia completa se manifiesta en todas las manifestaciones escultóricas de la escuela de Valladolid, en el momento de llegar *Alonso Berruguete* de vuelta de su estancia en Italia y fijarse este gran artista en Valladolid para la mayor parte de su vida. Ya su primera obra comprobada por documentos, el antiguo retablo de la

Mejorada de Olmedo, denota la originalidad artística de su autor y un estilo completamente diferente de todo lo que se había visto hasta entonces. Sigue al cabo de pocos años, como obra más importante, el grandioso retablo de San Benito, cuyos restos, afortunadamente, se han traído al Museo vallisoletano y suelen servir a la mayoría de los aficionados como prueba más característica y al alcance de todos, del barroquismo en la escultura castellana del siglo XVI. Con ningún otro escultor tenemos tantas facilidades para estudiar su posición frente al Renacimiento como con Berruguete. Sabemos que, por varios años, estuvo en Italia y que entró en contacto allí sobre todo con Miguel Angel. Pero no basta el influjo de este gigante del Renacimiento para explicar lo movido y atormentado de las esculturas de Berruguete, además de presentar éste en sus figuras excesivamente delgadas y ascéticas, otro ideal diferente del atletismo heroico de las creaciones de Miguel Angel. Ha averiguado, con mucho fundamento, el señor Orueta, en su estudio sobre Berruguete, que además del influjo de Miguel Angel, tenemos que contar en la evolución de Berruguete con otra corriente de no menos importancia procedente de la tradición iniciada por Donatello. Representan las obras de Donatello, ya dentro del *quattrocento*, una corriente precursora del mismo barroquismo que había de estallar con importancia general más de medio siglo después. Es muy significativo el hecho de que Berruguete, durante su estancia en Italia, se interesara poco por las manifestaciones del arte renacentista de índole pura y acentuada, y que en cambio se inspirara, por un lado, en el arte de Miguel Angel, que inicia el barroco, y que con no menos interés se sujete a Donatello, quien, ya antes de manifestarse en toda su extensión el Renacimiento, preludia al barroquismo y a su expresivismo individualista y agitado. Pero ni en esa forma, contando únicamente con elementos extranjeros, sirven las explicaciones para aclarar el fenómeno del arte de Berruguete. Entra en la composición como tercer elemento y de no menor importancia la persistencia de las tradiciones indígenas y de su expresivismo religioso. Ya una vez en esta conferencia he aludido a esa corriente indígena que ya en la última fase del gótico presenta sus rasgos característicos y que en todas las regiones ha producido obras precursoras del barroquismo y representantes de la tradición indígena, siempre reaccionando en el mismo sentido contra

los influjos de fuera. Se puede decir, y es este uno de los rasgos más típicos de la historia del arte español, que en todas las épocas se da este paralelismo de las influencias extranjeras y de la corriente nacional. Viene el gótico desde los talleres de Francia y se hacen, en los pórticos de Burgos, León, etc., obras que pueden contarse entre las manifestaciones más puras del estilo gótico francés; pero muy en breve, y sobre la base de una adaptación completa ya de los elementos extranjeros, aparecen obras tan características y tan españolizadas como el estupendo tímpano de la Muerte de la Virgen que se encuentra en el claustro de la Catedral de Pamplona, quizá la obra cumbre en la cual se manifiesta el expresivismo de índole barroca ya dentro de las primeras fases de la recepción del gótico. Más típicas para esta corriente nacional todavía son las imágenes y crucifijos por los cuales la escultura en madera estofada ya en los siglos XII, XIII y XIV acusa su carácter bien definido. No solamente para Berruguete, sino para todo el fenómeno histórico de la adaptación del Renacimiento y del desbordamiento de las tendencias realistas y expresivas, debe contarse, según mi opinión, con este eslabonamiento de la tradición indígena y nacional.

En la obra de Berruguete se continúa hasta mediados del siglo XVI la evolución hacia un barroquismo siempre más señalado. Sirve de etapa por los años 1537 el retablo de la Adoración de los Reyes en la Parroquia de Santiago, de Valladolid. El grupo central representa a la Virgen con el Niño y San José en estilo e interpretación muy original y libre de convencionalismos tradicionales. Aun más se manifiestan las tendencias de barroquismo movido y de expresión extática en los dos grupos laterales (Lámina 8) que representan a los Reyes Magos y su séquito en actitud de devoción agitadísima hacia el Niño divino. Para ilustrar las alteraciones fundamentales que el barroquismo ha logrado introducir en la interpretación de los asuntos religiosos y la autonomía de Berruguete y otros con respecto a las versiones consagradas por la tradición iconográfica, basta referirse a la representación del mismo tema, cual la hemos encontrado unos pocos años antes en la obra de un renacentista de pura cepa (Lámina 1). En el mismo sentido de originalidad señaladísima y expresivismo atormentado se empeña Berruguete en interpretar todos los asuntos tradicionales de la iconografía cris-

tiana. En cada caso sería útil poder contrastar el estilo de Berruguete con una de las representaciones tradicionales del mismo asunto. Estatuas de Evangelistas, Apóstoles y Profetas, en actitud digna, tranquila y representativa, se encuentran en todas partes en el arte italiano y también en obras españolas de inspiración puramente renacentista. Cuando Berruguete, en la sillería de coro de la Catedral de Toledo (Lámina 6), tuvo que representar el mismo asunto, da figuras nerviosas y ascéticas, atormentadas por una excitación extática y consumidas por su anhelo religioso. Pensando en el problema del arte del Greco, al cual ya hemos aludido, no olvidemos que estos relieves de la Catedral de Toledo se han hecho ya unos cuarenta y cinco años antes de llegar el Greco a España y que éste tenía que encontrarlos en la misma ciudad, donde se afincó durante el período más importante de su vida.

La brevedad del tiempo me impide entrar con detalle en la discusión del influjo que despertó Berruguete en todo el Norte de España y de caracterizar la obra de sus discípulos y seguidores más importantes. Nos resta hablar, además de Berruguete, del otro prestigioso maestro de la escultura que junto con él condujo a su apogeo así la escuela de Valladolid como el barroquismo español en general. Mientras que Berruguete procedía de origen español, *Juan de Juni*, a quien con frecuencia se ha atribuído la designación de «Padre del barroquismo español», fué francés, uno de los muchos extranjeros que en esta época trabajaron en España y lograron expresar con tanto arte el genio propio del ambiente. Nos llevan las primeras huellas de la actividad de Juni a León, donde trabajaba por los años de 1537 con Guillén Doncel y varios franceses más, en la sillería de coro y otras obras del Convento de San Marcos. Después de cortas estancias en Medina de Ríoseco y Salamanca se fija definitivamente en Valladolid, iniciando su actividad de allá por el Enterramiento, bien conocido, del Museo de dicha ciudad. No obstante la comunidad en el afán de barroquismo, se distingue Juan de Juni de Berruguete por todos los elementos característicos de su descendencia artística. Tiene otro ideal de cuerpos más macizo y más atlético, y también en su manera de interpretar los detalles del modelado y del ropaje es muy diferente. Nos ha dejado Juan de Juni muestras magníficas de su arte magistral en soberbios retablos como los de la Antigua, de Valladolid (Lámina 7), de la Cate-



dral de Burgo de Osma, de Capillas y Parroquias en Tordesillas, Medina de Ríoseco y Arévalo. Siempre encontramos a Juan de Juni en estas obras con carácter artístico bien definido y con la misma fuerza de expresión y originalidad en los conceptos. Igual como en las creaciones de Berruguete se transforma bajo el cincel de Juan de Juni cada asunto en originalísima y violentamente alterada interpretación de los asuntos tradicionales. Además de ser Juan de Juni uno de los escultores más importantes que contrataron grandes retablos en todas las partes de Castilla la Vieja, tiene su significación especial por imágenes numerosas y grupos aislados con los cuales dotó la escultura religiosa de unas de sus más expresivas obras y creó tipos de importancia trascendental para la evolución de la imaginería barroca. Basta referirse como al espécimen más conocido a la estupenda e impresionantísima Virgen de los Cuchillos en las Angustias, de Valladolid, cuyo tipo en tantas obras inspiradas por el modelo de Juni se ha repetido hasta el tiempo de Gregorio Hernández y en todo el transcurso de la escultura barroca.

Nada más en su primera fase he podido ilustrar en lo dicho hasta ahora el desarrollo de la escultura castellana en la época del Renacimiento, su evolución desde la aceptación pura e incondicional de las nuevas formas e ideas italianas hacia la manifestación siempre más señalada de un expresivismo extático y la reaparición de las tendencias indígenas. Se produce la misma reacción contra el paganismo y sensualismo del Renacimiento casi en todos los países transcurridas las dos primeras décadas del siglo XVI. En Italia tendríamos que citar a Pontormo, Rossi y otros más, a los cuales ya Vasari ha recriminado su vuelta al goticismo, y tendríamos que mencionar sobre todo a Miguel Angel como a uno de los patriarcas del arte barroco. Más arraigado en las tradiciones nacionales quizá y más vehemente y espontáneo que en ningún otro país, se efectúa en España el desbordamiento de las tendencias barrocas y se manifiesta la preocupación religiosa. Se pudieran citar, además de los escultores principales de los cuales nos hemos ocupado, otros tantos más que se muestran inspirados por la misma corriente. Corresponde el barroquismo de los Valmaseda, Giralte, Berruguete y Juan de Juni al segundo cuarto y a mediados del siglo XVI, manifestándose después un breve período de Renacentismo puro, como lo



representaban en sus obras primeras Vigarni y otros más. Solamente de paso puedo mencionar aquí que a la primera época del barroquismo ha seguido, bajo el reinado de Felipe II, la reacción pasajera de una corriente más severa y clásica, corriente que en el dominio de la arquitectura ha encontrado su expresión más fuerte en El Escorial y sus formas majestuosas y frías. En la escultura representan esta corriente los romanistas de la Rioja, de las Vascongadas, así como Esteban Jordán y Gaspar Becerra, que en la escuela de Valladolid han sucedido al barroquismo atormentado de los Juni y Berruguete. Solamente después de esta reacción de clasicismo y de los romanistas la escultura ha podido acercarse al realismo sencillez y familiar del Siglo de Oro que se nos ofrece en las creaciones de un Gregorio Hernández o de los célebres maestros de Andalucía.

Pero dejemos aparte estos problemas de cronología. Antes de terminar quisiera volver con unas palabras más al problema capital de mi conferencia y de mis investigaciones: a la cuestión de la importancia que tuvo España para la evolución general del arte barroco y la inspiración religiosa que se manifiesta en ella. Conocido con más detalle el arte español y sobre todo la escultura en esta fase decisiva, éste sería el problema más trascendental: averiguar en todos los terrenos la aportación de España a las ideas y al arte de la Contrarreforma. Tal vez menos por detalles artísticos propiamente dichos que por las nuevas concepciones que realiza el arte, se manifiesta este influjo. Me refiero a problemas iconográficos como el del tema de la Inmaculada que tan magistralmente trató el señor Tormo, elaborándose aquí en España la nueva manera típica del barroco de representar a la Virgen, y que tenía que suceder a la concepción de la Madre con el Niño, dominante en la Edad Media. Además de los ejemplos ya aducidos por el señor Tormo, pudieran citarse muchos más para ilustrar la evolución de este nuevo asunto iconográfico. Otros estudios sobre el papel que desempeñan en la iconografía del arte barroco santos como San José, la Magdalena y otros predilectos por los místicos de la Contrarreforma, o sobre la formación de las representaciones, llenas de realismo, de la Dolorosa, del Cristo en la Columna y otras tantas más tendrían que completar estas investigaciones. Para terminar, permítanme ustedes ilustrar este papel mundial de España por

dos problemas arquitectónicos que quizá sirvan mejor para demostrar mi tesis:

Se difunde en el siglo XVI un nuevo tipo de la arquitectura sagrada, el de la basílica con una nave sola muy ancha y con capillas laterales establecidas entre los contrafuertes puestos al interior. Se nos ofrece este nuevo modelo en sus primeros ejemplos en «il Gesù» de Roma y en otras iglesias erigidas por los Jesuitas. Domina en todos los países en la arquitectura sagrada del XVI hasta el XVIII. También en Alemania, en las regiones católicas, casi todas las iglesias de los siglos XVII y XVIII se conforman a este mismo tipo que sirve de base y de punto de procedencia a la evolución general de la arquitectura barroca. Ya por arqueólogos alemanes, así como franceses, se ha aludido a la posibilidad de que San Francisco de Borja, bajo cuyo generalato se edificó «il Gesù», hubiera podido traer el modelo de España. La tesis me la han confirmado todas mis investigaciones. Ya a fines del siglo XV y a principios del XVI, antes de penetrar el nuevo modelo a Italia y los otros países, se encuentran en España iglesias monásticas como la de San Francisco en Medina de Rioseco, San Juan de los Reyes (Toledo) y otras tantas más, que tienen reunidos todos los elementos esenciales: la nave única, las capillas laterales con tribunas o galería encima, y como tercer punto capital: el cimborrio con cúpula sobre el crucero, que también caracteriza a la iglesia del «Gesù» y todas las siguientes. Y lo análogo de este influjo español ocurre en la arquitectura de palacio. Conocemos todos en Toledo el Alcázar con su masa imponente y sus cuatro torres angulares alzándose sobre el caserío abigarrado y humilde de la ciudad. Fué erigido el Alcázar de Toledo en su forma actual bajo el reinado de Carlos V según un modelo de tradición árabe que ya prevalecía hacía mucho tiempo por tierras de España. Encontramos el mismo modelo con el cuerpo compacto de la masa central y las cuatro torres angulares todavía hoy en castillos marroquíes del norte de Africa. Se puede demostrar que procede de lejanos orígenes en el Oriente, difundiéndose con la conquista árabe por toda la costa de Africa e introduciéndose al fin también en España, donde le siguen el Alcázar de Toledo y muchos castillos y palacios más. Puesto en cuenta el influjo que España en todos los dominios de la vida cultural y artística despertó en la época de la Contrarreforma,

no hay que extrañarse si en Italia, así como en los territorios de los príncipes católicos de Alemania, vemos difundirse el mismo modelo de palacios desde la segunda mitad del siglo XVI. Sirva uno de estos castillos de Alemania, el de Aschaffenburg, residencia de los arzobispos de Maguncia, para demostrar la difusión de este tipo de Alcázar e ilustrar como ejemplo último mi tesis del influjo mundial de la España de la Contrarreforma, y al mismo tiempo para terminar esta conferencia.

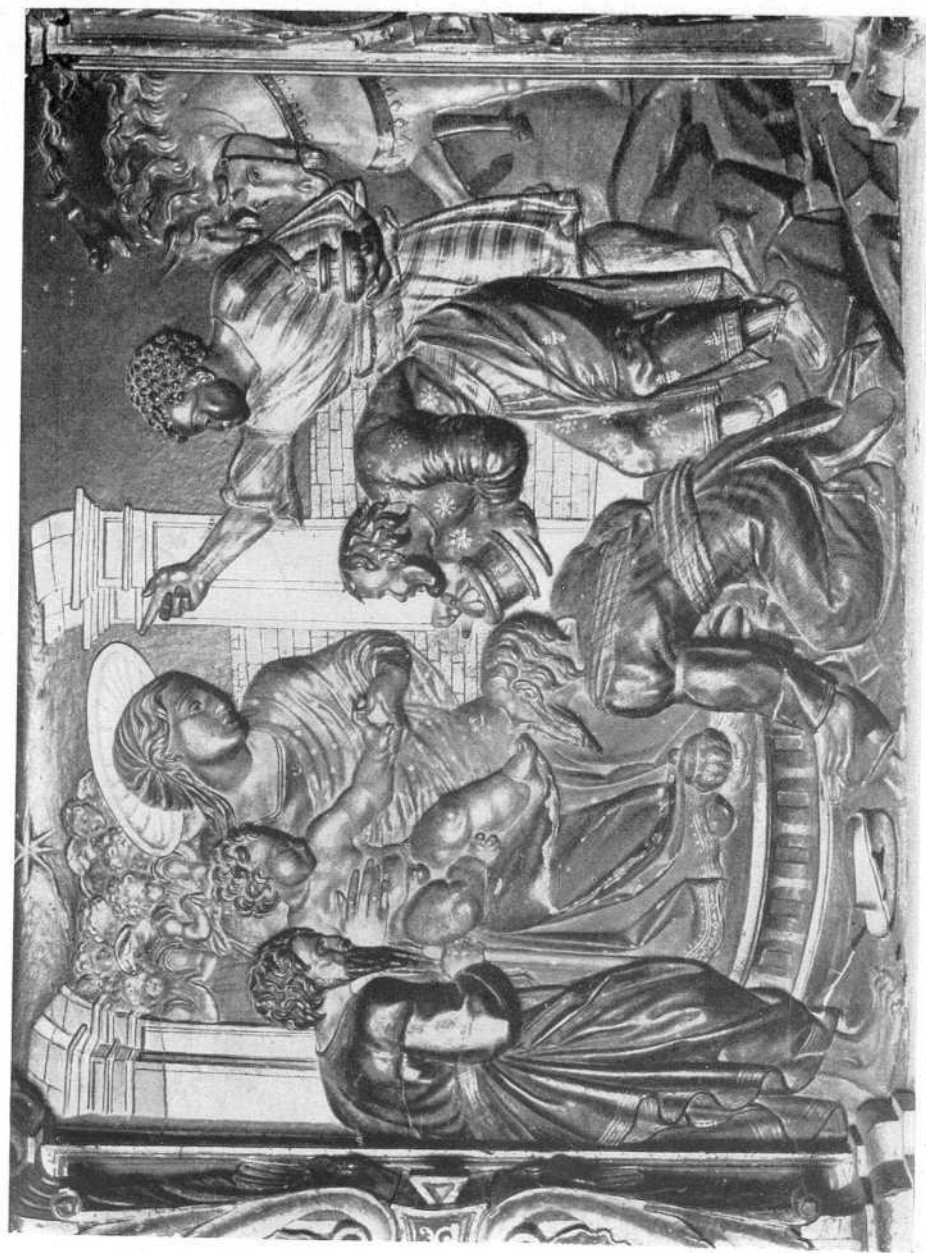
He dicho.



1.—Palencia. Catedral: La Adoración de los Reyes Magos.  
Detalle del retablo del Sagrario.



2.—Toledo, Catedral: Relieve principal del altar de la Descensión de Nuestra Señora. (Felipe Vigarni.)



3.—Palencia. Catedral: La Adoración de los Reyes Magos. Detalle del retablo de la Capilla de San Ildefonso.  
(Juan de Valmaseda.)





4.—Medina de Pomar (Burgos). Convento de Santa Clara: Detalle del retablo de la Capilla de los Condestables.





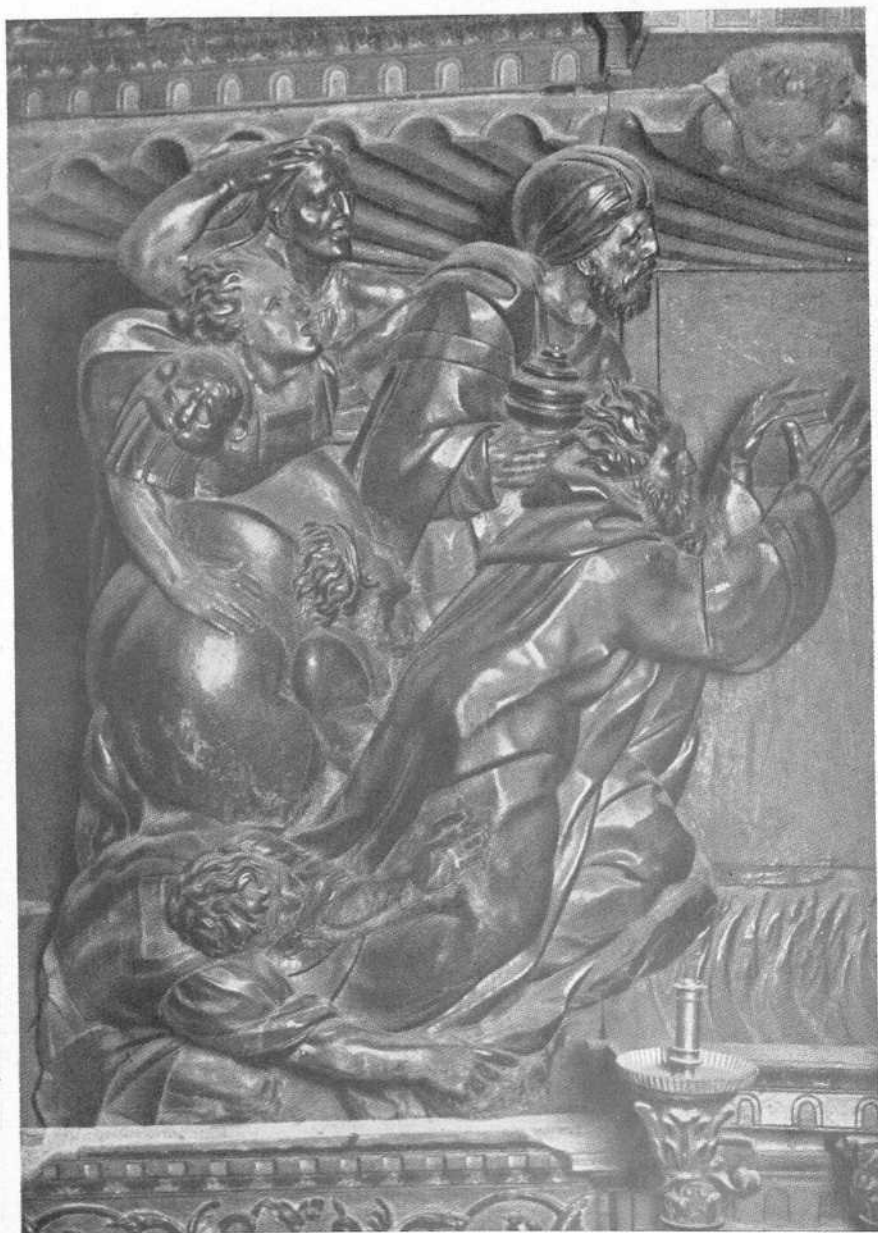
5.—Valladolid. La Magdalena: El Descendimiento. Detalle del retablo de la Capilla del Doctor Corral. (Francisco Giralte.)



6.—Toledo, Cathedral: Bajorrelieve de la sillera del Coro. (Alonso Berruguete.)



7.—Valladolid. La Antigua: Detalle del retablo. (Juan de Juni.)



8.—Valladolid. Parroquia de Santiago: Detalle del retablo de la Adoración de los Reyes Magos. (Alonso Berruguete.)

Primera serie de Conferencias editadas por el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, Zurbano, 32, Madrid (4), donde pueden hacerse los pedidos, al precio de UNA peseta ejemplar.

- I-VIII. (Agotadas).
- IX. *Las jornadas de María de Hungría*, por la Sra. D.<sup>a</sup> Mercedes Gaibrois de Ballesteros.
- X. *Mengs en España*, por el Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón.
- XI. *Cómo concibo yo la finalidad del Hispanoamericanismo*, por el Excmo. Sr. D. Rafael Altamira.
- XII. *Poetas portugueses del siglo XIX: Antonio Nobre*, por el Sr. D. Alvaro de las Casas.
- XIII. *Aspectos del hispanismo en la Alemania actual*, por el Sr. D. Miguel Artigas.
- XIV. *Aspectos de la vida académica y científica germana en la postguerra*, por el Sr. D. Luis Recaséns Siches.
- XV. *Los antiguos Iberos y su origen*, por el Sr. D. Pedro Bosch y Gimpera. (Agotado.)
- XVI. *Retratos en manuscritos españoles*, por el Sr. D. Jesús Domínguez Bordona.
- XVII. *La Filosofía contemporánea en Alemania*, por el R. Padre Bruno Ibeas, O. S. A.
- XVIII. *Mateo Alemán y la Novela Picaresca alemana*, por el Sr. D. Manuel García Blanco.
- XIX. *Algunos aspectos de la nueva educación*, por el Sr. D. Lorenzo Luzuriaga. (Agotado.)
- XX. *Comentarios de estéticos alemanes a la doctrina artística de Wölfflin*, por el Sr. D. José Jordán de Urries y Azara.
- XXI. *El arte en Portugal*, por la Srta. Dra. Gertrudis Richert.
- XXII. *El sentimiento y la idea de lo justo*, por el Sr. D. Luis Recaséns Siches.
- XXIII. *El idealismo del lenguaje*, por el Sr. D. Vicente García de Diego.
- XXIV. *Lessing y el Laoconte*, por el Sr. D. Eduardo Gómez de Baquero.
- XXV. *El auto sacramental*, por el Dr. P. Expeditus Schmidt, O. F. M.
- XXVI. *Valor educativo de los estudios geográficos*, por el Dr. Eloy Bullón y Fernández.
- XXVII. *Donoso Cortés: su posición en la historia de la filosofía del estado europea*, por el Dr. Carl Schmitt.
- XXVIII. *La importancia de España en la historia de los derechos fundamentales*, por el Dr. Eugen Wohlhaupter.
- XXIX. *La política Universitaria del emperador Carlos V, en España*, por el Sr. D. Eduardo Ibarra y Rodríguez.
- XXX. *Un gran hispanista alemán (Ludwig Pfandl)*, por el P. Félix García. O. S. A.
- XXXI. *La historia como obra de arte*, por el Sr. D. Manuel Torres.